

三島由紀夫の映画『憂国』

— 書／器官／仮面／楽土 —

守安 敏久

昭和三十一年十一月、第一回中央公論新人賞受賞作として深澤七郎『楳山節考』が選出されたが、『中央公論』昭31・11、「姥捨伝説」を扱ったこの作品について、選考委員の一人であった三島由紀夫は「変なユーモアの中にどずぐろいグロテスクなものがある」として、「母胎の暗い中に引き込まれるような小説だ」と評している。貧しい山村の非情な共同体論理を民話風の滑稽さを交えて描いたこの小説は、異様な衝撃を与え、すぐさま木下恵介監督・脚本で映画『楳山節考』（昭33）となる（主演Ⅱ田中絹代、高橋貞二）。木下恵介はこの作品を舞台劇めいたオールセットであえて「演劇まがい」の様式性を押し出す映画として演出した。タイトル・バックは歌舞伎の定式幕、音楽には長唄や浄瑠璃語りをを用い、映画形式に演劇の様式美を溶かし込むことで、異様な土俗空間を生み出した。

そもそも演劇は、書き割りめいた人工的な舞台セットであるが、ピーター・ブルックのいう「なにもない空間」^①であろうが、観客の想像力に訴え、現前する俳優の演技によって、書き割りや裸舞台を「もうひとつの現実」へと想像的に立体化していくメディアである。これに対して俳優が複製フィルムの中に存在するにすぎない映画は、演劇に比べてより背景・装置の精度が要求され、ロケーション撮影なり精巧なセット撮影なりで、リアリズムの再構築を行わねばならない。アンドレ・バザン『映画とは何か』（一九五九、邦訳美術出版社・小海永二訳・昭52）が指摘するよ

うに、「ある種の人工性、演劇の舞台背景^{デコイ}の手のこんだ置き換えは、厳密には、映画におけるいわば先天的なリアリズムとは、両立しない」^②であり、「映画は必然的に演劇よりも《ずっと豪華なものに作らなければならない》のである」。

こういったメディア特性を「脱臼」させるかのように、あえて映画のなかに「演劇まがい」を導入した試みが映画『楳山節考』であり、さらに下つて例示すれば、背景の絵の転換で舞台展開していく映画『ルードヴィッヒⅡ世のためのレクイエム』（監督ⅡハンスⅡユルゲン・ジーバーベルク、一九七三）、写実性を排した簡素なセットのうちに騎士道物語を描く映画『聖杯伝説』（監督Ⅱエリック・ロメール、一九七八）である。これらはアンドレ・バザンのいう「映画におけるいわば先天的なリアリズム」を裏返しなから、「演劇的なもの」を押し出していく映画実験となっている。

三島由紀夫が映画『楳山節考』を見ていたかどうかは定かでないが、日常的なリアリズムを払拭し、能に立脚した演劇的な様式化のもとに、三島自らが監督・主演した自主製作映画が『憂国』（昭41）だ。原作・脚色・製作・監督・主演Ⅱ三島由紀夫、プロデューサー・プロダクションマネージャーⅡ藤井浩明、演出Ⅱ堂本正樹、撮影Ⅱ渡邊公夫、メーキャップ・アーティストⅡ工藤貞夫、配役Ⅱ三島由紀夫（武山中尉）、鶴岡淑子（妻 麗子）、音楽Ⅱワグナー『トリスタンとイゾルデ』。昭和四十年製作、35ミリ白黒

スタンダード版、上映時間28分、製作費一二五九五七〇円。

I 苦痛と歓喜

『小説中央公論』（昭36・1冬季号）に発表された自作の短編小説『憂国』をもとに、三島が構想してきた映画『憂国』は、能の研究者・堂本正樹、大映プロデューサー・藤井浩明の協力を得て、昭和四十年一月から実現へと動き出す。内密な準備と打ち合わせを経た後、藤井浩明が会社内に緒で大映スタッフを動員し、大蔵映画スタジオを借りて、同年四月十五日・十六日の二日間で撮り上げられた⁽³⁾。完成した作品は昭和四十一年一月、短編映画の映画祭として名高いフランスのツール映画祭映画部門に出品され（三十九カ国からの応募作三百三十三本から、七十五本を選出上映）、血みどろの切腹シーンが賛否両論を呼ぶ話題作となったが、受賞は逃し次点に終わった。七十八人の審査員のうち、四十三票が受賞作『失われた平面』（フランス）で、『憂国』は十七票だった⁽⁴⁾。

映画『憂国』の日本での公開は、『小間使の日記』（監督ルイス・ブニユエル、一九六四）との併映で、昭和四十一年四月十二日から、日本アート・シアター・ギルド（ATG）系のアートシアター新宿文化、日劇文化の都内二館で始まる。海外での話題が先行したこともあって、ATG始まって以来の大ヒットとなり、公開初日は都内二館で二千三百三十二人の大入り⁽⁵⁾。アートシアター新宿文化の支配人だった葛井欣士郎によれば、三島は初日から毎日、新宿文化に駆けつけ、客席を回っては、求められるままにサインをし、精力的にジャーナリストのインタビューに答えていたという⁽⁶⁾。六月十三日までの九週間の『憂国』上映は、『8^{1/2}』（監督フェデリコ・フェリーニ、一九六三）の八週間（興行収入一千百万円）を上回るロングラン上映であり、七万人の観客動員で、一千七百万円近い興行収

入をあげている⁽⁷⁾。引き続き六月十五日からは、『砂の女』（監督ルイス・河原宏、昭39）『鬼婆』（監督新藤兼人、昭39）との三本立て、東宝系で上映。また映画公開に合わせ、「原作」「撮影台本」「スチール」「製作意図及び経過」を収録した三島由紀夫『憂国』映画版⁽⁸⁾（新潮社、昭41）が刊行されている。

昭和四十五年十一月二十五日、決起した三島が陸上自衛隊市ヶ谷駐屯地東部方面総監部で割腹自殺を遂げた後、瑤子夫人の意向でプリントはすべて破棄され、映画『憂国』はその存在を封印されてきた。平成七年に瑤子夫人も亡くなり、その後、藤井浩明が遺族の了解を得て、三島家でネガフィルムを発見する。映画『憂国』はDVDとして甦り、『決定版 三島由紀夫全集』別巻（新潮社、平18）に収録されたほか、海外公開版（米国公開版・仏蘭西公開版）をも含む二枚組DVD『憂国』（東宝、平18、分類番号TDV16114D）としても刊行された。

そもその「原作」である小説『憂国』については、三島自身「わずか五十枚足らずのものながら、その中に自分のいろんな要素が集約的に入っている作品と思われるので、もし私の小説を一編だけ読みたいという人があったらば、広く読まれた『潮騒』などよりも、むしろこの『憂国』一編を読んでもらえば、私という作家のいいところも悪いところもひっくり返って、わかってもらえるように考えている⁽⁸⁾」というほど愛着のあつた作品である。小説の梗概は冒頭「壹」に集約されている。

昭和十一年二月二十八日、（すなはち二・二六事件突発第三日目）、近衛輜重兵大隊勤務武山信二中尉は、事件発生以来親友が叛乱軍に加入せることに対し懊悩を重ね、皇軍相撃の事態必至となりたる情勢に痛憤して、四谷区青葉町六の自宅八畳の間に於て、軍刀を以て割腹自殺を遂げ、

麗子夫人も亦夫君に殉じて自刃を遂げたり。中尉の遺書は只一句のみ「皇軍の万歳を祈る」とあり、夫人の遺書は両親に先立つ不孝を詫び、「軍人の妻として来るべき日が参りました」云々と記せり。烈夫烈婦の最期、洵に鬼神をして哭かしむの概あり。因みに中尉は享年三十一歳、夫人は二十三歳、華燭の典を挙げしより半歳に充たざりき。（小説『憂国』）

小説『憂国』はまず単行本『スタア』（新潮社、昭36）に収録されたが、さらに後に、戯曲『十日の菊』（『文学界』昭36・12）、小説『英霊の声』（『文芸』昭41・6）とともに「二・二六事件三部作」として、単行本『英霊の声』（河出書房新社、昭41）に収録された。とはいえ、二・二六事件青年将校のなかに、実際には新婚早々のメンバーは何人もいたのであり、新婚ゆえに叛乱軍に誘われなかったという『憂国』主人公の設定はおかしいとして、松本健一は「三島が軍隊のことや、二・二六のことについてあまり詳しくない」と推察する。そして三島にとって『憂国』の青年将校がどのような政治思想、いいかえると志の内容をもっているかは、深く追及される必要はないのだ」として、その志の絶対性に賭けてゆく中尉の行為は「非政治的なテロル」にちかいと指摘している⁹⁾。この指摘通り、小説『憂国』において、二・二六事件そのものは単なる背景へと後退し、むしろ「愛と死の光景、エロスと大義との完全な融合と相乗作用¹⁰⁾」が夫妻を無上の至福へと導いていくさまこそが描き出されている。

加えて、映画『憂国』で演出を担当した堂本正樹『回想 回転扉の三島由紀夫』（文春新書、平17）の回想と考察が、小説『憂国』に新たな別の視角を提供する。堂本は三島との私的交流のなかで、性的な「兄弟」関係にあり、またかねてより三島が模造の短刀を準備して、二人でさまざまな趣向のもと（例えば満州皇帝の王子と甘粕大尉、やくざと学習院の坊っちゃん

など）、儀式的な「切腹ごっこ」を繰り返していた。映画『憂国』が済むとその「切腹ごっこ」はやんだが、三島にとって、まさにそれは「切腹シミュレーション」となっていたという。

また男性同性愛のアドニス会の機関誌『ADONIS』別冊「APOLLON」第五号（昭35・10）に「さかきやまとも 榊山保」名で発表された小説『愛の処刑』については、会員の一人でもある三島の作品ではないかと、久しく論議されていたが、同じく会員であった堂本は、三島に呼び出され、『愛の処刑』原稿を筆写させられたことを前掲書で伝えている。この作品については、中井英夫のもとに残されていた三島自筆の大学ノートが発見され、これを底本として『決定版 三島由紀夫全集』補巻（新潮社、平17）に収録された。

『愛の処刑』は、切腹を通しての死の恍惚と、眼前でその切腹に立ち会う同性愛的な一体化の狂熱を描いた作品である。Y市の市立中学の体操教師・大友信二¹¹⁾は、体操の時間の懲罰が原因で、美少年の生徒・田所を死なせてしまう。田所の友人で美少年の生徒・今林俊男は、大友の家を訪れ、田所の死を償うために大友自身の切腹死を求める。「美少年に見届けてもらつて死ぬのは本望だ」と考えた大友は、今林が求めるままに、白のランニング・シャツに白の運動ズボンで切腹することを受ける。大友は切腹前に今林に接吻を求め、また今林は大友から形見の剃毛をする。大友が切腹の刃を突き当てると、今林は大友への愛を告白し、血まみれの大友の苦悶を見届けた後、今林自身も自殺へと踏み出そうとする。

愛する美少年に見届けてもらいながら踏み出していく大友の切腹死。その死の苦痛は、最高の性の歓喜に到達する至福ともなる。一方、切腹に立ち会う美少年・今林は、愛しているがゆえに相手の死を願い、死にゆく相手の苦悶を見届けながら、その苦痛と歓喜をわがものとして打ち震える。見届けた後には、自らも死をもって、大友との一体化を果たそうとする。

ここではサディズムとマゾヒズムとが、背理を抱えたまま奇妙に交錯している。ジル・ドゥルーズの言葉を借りれば、「マゾヒズムの行きつくはてには、ある種のサディズムがユーモアを含んだかたちで生産され、サディズムの行きつくはてには、ある種のマゾヒズムがイロニーを含んだかたちで生産されるのだ」^[12]。大友と今林は、いずれもボードレール『悪の華』（一八五七）が「犠牲者であり同時に死刑執行人！」と詠みあげた「自ラヲ罰スル人」^[13]をさながらである。

切腹に立ち会う人物の存在、そしてその立会い人は死にゆく相手を狂おしいまでに愛しており、見届けた後に自らも死を選ぶ。この作品構造は、三ヶ月後に発表される小説『憂国』と酷似している。同性愛者同士の物語としては地下に潜らざるを得なかった『愛の処刑』だが、それは夫妻の至高の愛の物語『憂国』と置き換えられて、世間向けに発表されたのだ。『憂国』について堂本は、「夫婦としてあるのは方便で、実は美少年と美男の構図である事、『愛の処刑』と全く同じ発想で構成されているのだ」として、三島の「個人的嗜好を、かくまで公的に刻み上げる見事さ」に感動している（前掲書）。『憂国』については、青海健「眼差しの物語、あるいは物語への眼差し——三島由紀夫『憂国』論」（『群像』平2・7）もまた「麗子を”男”であると決めつけた誘惑にかられる」として、「麗子の眼差しはその”女”をかなぐり捨てて夫の裸体を眼で淫しており、その『最後の営み』の場面はほとんどメタファーとしての男色なのである」と述べている。

『憂国』では、至誠の大義に迫られての切腹という形になってはいるが、三島の「個人的嗜好」が追求したのは、死の苦痛が性の歓喜と溶け合う忘我と恍惚にほかならない。『愛の処刑』も『憂国』も、「エロティシズムについては、それが死にまで至る生の称揚だと言うことができる」^[14]とい

うジョルジュ・バタイユ思想の実践であり、痛みは歓びと変わり、残酷なものは聖なるものと接している。

死の苦痛が性の歓喜と重なる倒錯の物語としては、例えばJ・G・バラード『クラッシュ』（一九七三、邦訳東京創元社・柳下毅一郎訳・平20）およびデヴィッド・クロネンバーグ監督による同名の映画化（一九九六）に照らすこともできるだろう。自動車事故の瞬間に覚えた強烈な性的高揚に導かれるままに、破壊的な自動車事故のなかでのみ体験できる傷だらけの性的快楽に身を投げていく人物が描き出される。そこでは車と人体とは一体化し、その損壊こそが性と死の無上の歓喜を呼び込むことになる。

Ⅱ 「書」の空間、触覚の映画

映画『憂国』について、原作である小説『憂国』との関係をめぐって、三島は「そもそも映画化の場合には、言葉の表現による抽象作用を、抽象作用を経ない前の状態の混沌に引き戻すことが必要であると思われる」^[15]と述べている。映画は、先に掲げた小説『憂国』「壹」の梗概を踏まえて展開するが、巻物に三島自らが筆で書いた背景説明が、「字幕」として随所に挿入されるだけで、登場人物の台詞はなく、ただワグナー『トリスタンとイゾルデ』が全編を包みこんでいる。舞台は白を基調とした能舞台で、橋懸りを備えている。これを武山中尉の自宅に見立てているが、家具・調度は一切なく、生活臭は剥ぎ取られ、抽象的な空間の後方に、「至誠」という大きな書の掛軸だけが掛かっている。登場人物は武山中尉と妻・麗子の二人だけで、中尉の軍服と麗子の着物姿のみが時代背景を伝える。帰宅した中尉が切腹の決意を告げ、同意した麗子との最後の交情が行われ、中尉の切腹、麗子の自害と続くが、時に能の所作にも近い無言劇として展開し、なかでも「最後の交情」と「中尉の切腹」が儀式さながらの大きな見

せ場となっている。

この映画が「書」によって統御されていることは、改めて言うまでもない。三島自筆の「憂国」の表題に始まり、スタッフ・キャスト・背景説明を記した「字幕」代わりの巻物も三島自筆の書である（米国公開版・仏蘭西公開版の字幕もすべて三島が手ずから書いた）。構成的な幾何学と洗練された活字が印象的な亀倉雄策の東京オリピック・ポスター（昭36〜39）に代表される「モダン・デザイン」の時代にあつて、それでも三島は、自身の映画を、活字ではなく、手筆によって、その文字の呪力によって、象らねばならないと考えたに違いない。デザインされた活字は、呪力を欠いた識別的な記号にすぎない。それはモダン・デザインに抗いながら、土俗的なポスター作品をもつて登場してきた横尾忠則の姿勢にも通じており、横尾はしばしば手書き文字をポスターに刷り込んでいる。

「至誠」という大きな書の掛軸の前で、中尉の帰宅を待つ麗子は、もしものときの覚悟を決めながら、畳紙に「形見 麗子」と筆で書く。登場人物もまず「書く」ことからこの映画は始まるのだ。そして「最後の交情」の後、死を前にした夫妻が執り行う末期の共同作業もまた、「遺書」を書くことである。二つ並べた遺書の紙をはさんで、画面右に中尉、画面左に麗子が座り、正対して筆で遺書を書きあげる。

石川九楊『書とはどういう芸術か』（中央公論社、平6）は、「書というのは、単に文字を書く技術でも、書かれた文字の造形美でもない」として、「書の本質」は、「言葉をもつて世界とわたり合う姿を表現する」ことに根ざしていると述べる。

書における力とは、もはや言うまでもなく、毛筆に加えられる力ではない。毛筆が沈む深さでも、毛筆が疾走する速度でもない。政治や社会、

人間関係の重力に抗して歩む、志とその陰にひそむさまざまな人間的なひだを含みこんだ「間接話法」的な力の姿である。

（石川九楊『書とはどういう芸術か』）

このように「書」が、「政治や社会、人間関係の重力に抗して歩む、志とその陰にひそむさまざまな人間的なひだ」を含みこんでいるとすれば、三島もまた、「書」を通して「言葉をもつて世界とわたり合う姿」を表現しようとしている。小説『憂国』に立ち返ってみると、夫妻の「最後の交情」を「書」の直喩で表現している部分さえある。

口には出さなかつたけれど、心も体も、さわぐ胸も、これが最後の営みだといふ思ひに湧き立つてゐた。その「最後の営み」といふ文字は、見えない墨で二人の全身に限なく書き込まれてゐるやうであつた。

（小説『憂国』）

いま映画『憂国』の舞台造型を見渡したとき、そこがなぜ白を基調としたのつべらばうな抽象空間となっているかがわかる。それは能舞台であると同時に「書」の空間であり、血の墨をもつて、中尉夫妻が「政治や社会、人間関係の重力に抗して歩む」姿を書きこむ空間なのである。大義と至誠に殉じて中尉は腹を切る。ほとぼしる血は白床に溢れ出し、麗子の白無垢にも血しぶきは飛び散る。愛する中尉の死を見届けた麗子は、白無垢の裳裾を血溜りに染めながら、中尉の周りを儀式的に歩む。血は墨であり、裳裾は筆先である。麗子はわが身を筆として、血の墨で「揮毫」し、夫妻ともにこの白い「書」の空間に渾身の「絶筆」を仕上げるのだ。とすれば、中尉が血まみれとなつて腹を切り裂く行為は、凄惨でありながらも、「墨

を磨る」聖なる行為ながらであつたともいえよう。三島がこの映画を白黒で撮ったのも、血を黒い墨として表現するためであつただろう。

「書は筆触の芸術である」と書の美の源泉を説く石川九楊は、「書というのは、筆記具＝道具を手にした人間が対象たる現実世界、他者に立ち向かうときの力の態様——力の入れ方、抜き方、力のふるまい方——を比喻として『筆触』に抱え込んだ表現だと言っている」（前掲『書とはどういう芸術か』と述べている。ほとぼるる血の墨、わが身を筆としての麗子の「絶筆」など、この映画には世界に立ち向かう夫妻の激しい「筆触」が刻まれている。

映画『憂国』は、全編にこのような触覚的な手触りを伝えている。「字幕」代わりの巻物を白手袋の手が繰っていく独特の開幕と終幕に枠づけられたこの映画で、冒頭、中尉の帰宅を待っている麗子は、陶器の動物コレクションに見入り、そのうち栗鼠を胸に押しあてたまま、夢想のなかで、幻の中尉の手の愛撫を全身に受ける。やがて突然床に落ちて割れた陶器の栗鼠が、不吉な前兆ともなる。

そもそも映画は視覚と聴覚を通して知覚されるものであり、「触覚的なもの」は画面から間接的に代理体験できるにすぎない。とはいえ「最後の交情」と「中尉の切腹」を見せ場とするこの映画は、その触覚的な歓喜と苦痛が、強烈な代理体験として受容されることになる。「最後の交情」場面は、夫妻の身体接写で構成されていく。眼・顔・腕・指・喉・臍・髪など、器官をクローズ・アップでオブジェのごとく捉えながら、そのオブジェの手触りを強調している。黒背景に光を受けてこれらの器官が浮きあがるさまは、カラヴァッジョのバロック絵画ながらであり、絵画的な陰影と物の質感とが肉体の歓喜を支えている。一方、「中尉の切腹」は生々しいリアルズムで死の現場を臨牀的に写し出していく。突き刺す刃、どろ

どろ流れる血、飛び出す腸……、グロテスクな内臓感覚がこの死の苦痛を覆っている。三島自身、このハラワタの露出について、「それこそものの衝撃であり、肉体といふものについてわれわれが漠然と抱いてゐる安全感の転覆であり、肉体の裏側を見せられることの恐怖である」（傍点原文）として、「人間の無個性な普遍的な肉体存在の実相に直面するにちがひない」と言っている⁽¹⁶⁾。このような壮麗な流血劇は、岩佐又兵衛『山中常盤物語絵巻』（一六二五前後？）、絵金（絵師・金蔵、本名・弘瀬雀七、一八二〇—一八七六）の血しぶき芝居絵、落合芳幾と月岡芳年が競作した『英名二十八衆句』（慶応2—3—一八六六—一八六七）の無残絵、さらには黒澤明監督の映画『椿三十郎』（昭36）ラスト・シーンでの血の奔出など、一連の系譜を形成している。

切腹を見届けた麗子は、血だらけの中尉の唇に別れの接吻をし、次いで自害するために、懐剣を取り出し、その刃を舌にあてて味わう。刃を舌で味わうこの身振りは、別れの接吻以上に口唇的な官能を感じさせる。この場面は小説『憂国』にも対応しているが⁽¹⁷⁾、映画『憂国』の触覚的な手触りをより強く訴える場面になっている。

III 軍帽、人形、庭

能の様式の映画への導入において最も高度な達成は、映画『蜘蛛巣城』監督＝黒澤明、昭32）であろう。シェイクスピア『マクベス』を日本の戦国時代に置き換えて翻案したこの映画で、マクベス夫人に相当する妻・浅茅（山田五十鈴）は、能面のごとき無表情のまま、鬼気迫る調子で夫・鷲津武時（三船敏郎）に主君暗殺を唆す。無表情な浅茅と落ち着きのない鷲津とを対比的に配置し、能の様式を劇映画の文脈に巧みに溶け込ませている。すり足でしずしずと歩み、鷲津に槍を手渡した浅茅だが、鷲津が凶行に向

うと、浅茅も動揺して舞うがごとくに急調子で動きまわる。黒澤は、表情のクローズ・アップをほとんど見せることなく、フル・ショットの全身演技で描き出し、浅茅の動きに能の所作と舞いを意識させる。三島は、大島渚との対談¹⁸⁾で、黒澤明について、「すばらしいテクニシャンですよ。思想はない。思想はまあ中学生くらいですね」と語っているが、能の様式とともに異様な心理の修羅場を創造していく黒澤の「テクニシャン」ぶりは何にもまして認めておかねばなるまい。

映画『憂国』は能舞台そのものを武山中尉の自宅に見立てて、「能の集約性と単純性¹⁹⁾」を明確な形式として援用している。三島は川喜多かしことの対談「映画『憂国』の愛と死」(前掲)で以下のように語っている。

川喜多 主人公の顔は軍帽を目ぶかくかぶっていてほとんど表情がないのは、やはり能の形式にしたがわれたわけですね。

三島 ええ、能ではシテがお面をかぶっていて、ワキは素面^{すおもて}で、ワキがものがたりの背景を説明していきますね。それで、能の場合、ダイメシジョン(次元)のちがう存在の間で対話ができるんですよ。神と人間とか、幽霊と人間とか。ここでは、面をかぶっている主人公の軍人の方は、もう超人間的なものでしょう？ つまり軍人精神だけでいいんですよ、いわば。女の方はまだ素面の人間なんです。その女もおしまいの方で、お化粧することで民俗学的にいうと神になるんですよ。——お化粧は本来、神をのり移らせるためのものなんですね。

(映画『憂国』の愛と死)

軍帽は面であり、軍人精神あるいは軍神と化したための装置である。澁澤龍彦が「仮面のファンタジア」(『美術手帖』昭41・6、のち美術出版社)『幻

想の画廊から』所収・昭42)で言うように、仮面には「人間が顔をかくす(あるいは顔を変える)ことによって、形態を変えるばかりか本質まで変え、人間ならざる別の存在に、一挙に転身したいという願望がこめられている」のだ。

軍帽を通して、映画『憂国』の展開を見渡してみよう。帰宅した中尉は軍帽・軍服姿であり、軍帽のひさしでその表情はうかがえない。麗子に切腹の決意を告げるとき、中尉は麗子と正対せず、背後から麗子を包み込むように寄り添い、腹を切る仕草をする。麗子は振り向くことなく、正面を向いたまま頷く。軍帽・軍服姿の中尉なればこそ、それは夫から妻への告知であるよりも、彼方の「神なるもの」への宣明なのだ。「最後の交情」場面、軍帽・軍服を脱いだ中尉は、夫として妻と向き合い、眼と眼で見つめ合う。軍人精神の鎧を逃れたこの一時こそ、裸の男女として、夫と妻の身体の対話が交される。そして切腹場面の中尉は再び軍帽・軍服姿だ。着手の直前、軍帽のひさしの下から麗子に視線を投げる場面はあるものの、軍帽・軍服姿の中尉は超越的なものに向って行動していくことになる。小説『憂国』での記述に照らせば、「今から自分が着手するのは、嘗て妻に見せたことのない軍人としての公の行為である。戦場の決戦と等しい覚悟の要る、戦場の死と同等同質の死である。自分は今戦場の姿を妻に見せるのだ」ということになる。映画『憂国』は、三島自身が言うように「武山中尉に能面と同じように軍帽を目深にかぶらせ、彼の行動を軍帽と軍服で表現しようとした」²⁰⁾「衣裳劇にほかならない。軍帽をかぶることで、中尉は人間ならざる別の存在へ、すなわち軍神へと転身していく。

一方、麗子はまず日常的な着物姿で登場し、裸となり、中尉の切腹には麗しい白無垢姿で立ち会う。愛する中尉の切腹を、涙に濡れながら、狂おしい視線で見つめ続ける。軍帽に隠れた無表情の中尉に比べ、麗子は慎ま

しいなかにも、より人間的な感情に揺れている。白無垢には中尉の聖なる血が飛び散り、やがて裳裾は血溜りを這う。麗子は死せる中尉の周りを儀式的にゆっくり歩んでいくが、ころがり立っていた中尉の軍帽を白無垢の裳裾が倒し、その瞑目を隠喩化する。ついで化粧をし、聖なる血染めの白無垢のまま麗子も自害し、ここに「軍神の妻」と転身していくのである。

慎ましやかな動揺を人間的に表現する麗子に対して、軍帽・軍服の中尉は能面の無表情で、「一個のロボット」²¹あるいは人形として演出されている。それは統一的な舞台を造型していく演出家の役割を重視し、俳優の個性を殺して「超人形」として位置づけたゴードン・クレイグ²²や、「私の演劇では、マネキンは死と死者の置かれた運命からでてくる激しい感情を具現化し、それを観客に伝えるモデル——生きた俳優のモデル——にならざるを得ない」と語ったタデウシュ・カントル²³の系譜に連なる思考である。

映画における「人間人形論」ということでは、遊女と人形師との交情を、黒衣や浄瑠璃人形をも配して、人間の人間化と人形の人間化とが交錯する、幻覚さながらの映像美に織り上げた映画『女郎責め地獄』（監督Ⅱ田中登、昭48）や、人間と操り人形とが脈絡なく変幻する悪夢的なシュルレアリスム映画『ファウスト』（監督Ⅱヤン・シュヴァンクマイエル、一九九四）などとも響きあうだろう。

映画『憂国』は能の様式に立脚した先鋭的な映画実験だが、けっしてシュルレアリスム映画と呼ぶべき作品ではない。シュルレアリスム映画が、「変化にとんだ自由があり、あらゆる論理的な束縛からまぬがれた想像力のたえざる侵入がある」²⁴（アド・キルー）というブニエルのな奇想と驚異であるとすれば、映画『憂国』はまた別の映画論理から生み出されている。例えば同時代のアンダーグラウンド映画の代名詞ともいえるべき足立正生ら

による映画『鎖陰』（製作・脚本・演出Ⅱ日大芸術学部新映画研究会・鎖陰製作委員会、一九六三）は、骨相学、精神分析学、解剖学を散りばめながら、愛と暴力と死を超現実的なイメージで彩っている。これに対して映画『憂国』は、「能の集約性と単純性」による様式化のもと、日常性を払拭し、単線的な時間軸の秩序を物語的に展開している。想像的な逸脱を排しながら、禁欲的な単純化によって、「交情」のオブジェ化と「切腹」のリアリズムを導いていくのである。

この様式的な単純化の力学は、映画『憂国』を穏やかな浄福のラスト・シーンへと招き入れる。龍安寺の石庭のごとく箒の掃目模様が波打つ白砂の庭に、軍帽・軍服姿の中尉と白無垢の麗子が、折り重なって瞑目した死の光景が写し出される²⁵。先の流血はもはやここには存在せず、人間ならざる超越的な存在へと転身した夫妻を、清らかな庭が受け入れる。白砂の手触りを感じさせながら、死が至福であることを楽土の庭に刻んだ、三島ならではの莊重な「擱筆」である。

私たちは庭に向き合い、庭を体験するとき、その文化の先端が夢想した楽土を知覚してしまうのである。私たちの心を陶醉させる庭園の快楽は、作者と作者が生きた文化が夢想した楽土の反照としてやってくる。そして、彼の世の楽土の此の世における顕現なればこそ、庭はいつも死の翳を帯びている。

（野田正彰『庭園に死す』春秋社、平6）

〔付記〕

本稿での三島由紀夫の文章・発言からの引用は、初出を典拠としたが、小説『愛の処刑』については『決定版 三島由紀夫全集』補巻（新潮社、平17）に拠った。なお旧漢字は新字体に改めた。

【註】

- (1) 三島由紀夫・武田泰淳・伊藤整「新人賞選後評」(座談会)『中央公論』昭31・11
- (2) ピーター・ブルック『なにもない空間』(一九六八、邦訳晶文社・高橋康也・喜志哲雄訳・昭46)
- (3) 座談会「原作から主演・監督まで——プロデューサー藤井浩明氏を囲んで——」(藤井浩明・松本徹ほか)『三島由紀夫研究』②(三島由紀夫と映画)(鼎書房、平18・6)
- (4) 山田宏一「受賞を逃した三島の『憂国』」(『朝日新聞』昭41・2・3夕刊)および三島由紀夫・川喜多かしこ対談「映画『憂国』の愛と死」(『婦人公論』昭41・5)
- (5) 「日本でも現われた切腹シーンの卒倒者——『憂国』大ヒット余聞——」(『週刊新潮』昭41・4・30)
- (6) 葛井欣士郎「遺言アートシアター新宿文化」(河出書房新社、平20)
- (7) 『『憂国』ヒットの意義』(『毎日新聞』昭41・6・2夕刊)および『『憂国』で若い女性が失神!』(『週刊明星』昭41・6・12)
- (8) 三島由紀夫「製作意図及び経過」(『憂国』映画版)所収、新潮社、昭41)
- (9) 松本健一「恋愛の政治学——『憂国』と『英霊の声』」(『国文学』昭61・7)
- (10) 三島由紀夫「解説」(『花ざかりの森・憂国』所収、新潮文庫、昭43)
- (11) 『『憂国』の主人公・武山信、』と同じ名。初出の「APOLLO」第五号では「大友隆吉」となっているという(前掲『決定版 三島由紀夫全集』補巻、井上隆史「解題」)。
- (12) ジル・ドゥルーズ『ザッヒエル・マゾッホ紹介——冷淡なものと残酷なもの——』(一九六七、邦訳晶文社・邦訳題『マゾッホとサド』・蓮實重彦訳・昭48)
- (13) ボードレール『悪の華』『自ラヲ罰スル人』に次の一節がある。引用は「ボードレール全集」第一巻(人文書院、昭38)より。
「僕は傷であり同時にナイフ!」
僕は平手打ちで同時に頬!
僕は引かれる四肢、引き裂く車、
犠牲者であり同時に死刑執行人!」(福永武彦訳)
- (14) ジョルジュ・バタイユ『エロティシズム』(一九五七、邦訳二見書房『ジョルジュ・バタイユ著作集』第七巻所収・澁澤龍彦訳・昭48)
- (15) 註(8)に同じ。
- (16) 三島由紀夫「映画的肉体論——その部分及び全体——」(『映画芸術』昭41・5)
「麗子は中尉の亡骸から、一尺ほど離れたところに坐つた。懐剣を帯から抜き、じつと澄明な刃を眺め、舌をあてた。磨かれた鋼はやや甘い味がした。(中略)麗子は良人の信じた大義の本当の苦味と甘味を、今こそ自分も味はへるといふ気がする。今まで良人を通じて辛うじて味はつてきたものを、今度はまぎれもない自分の舌で味はふのである。」(小説『憂国』)
- (18) 三島由紀夫・大島渚対談「ファシストか革命家か——羽田事件と暴力の構造を追究する——」(『映画芸術』昭43・1)
- (19) 註(8)に同じ。
- (20) 註(8)に同じ。
- (21) 註(8)に同じ。
- (22) ゴードン・クレイグ『劇場芸術論』(一九一一、邦訳演劇研究会・邦訳題『新劇原論』・渡平民訳・大9)参照。
- (23) タデウシュ・カントル「死の演劇宣言」(一九七五、邦訳PARCO出版・邦訳題『死の演劇』所収・松本小四郎・鴻英良訳・昭58 参照)。
- (24) アド・キラー『映画とシュルレアリスム(改訂増補版)』(一九六三、邦訳美

術出版社・飯島耕一訳・昭43)

(25)

「大ラストの二人の死を、竜安寺の石庭のような白砂の波でかこむ事」を提案したのは堂本正樹である。堂本正樹「儀礼化による永劫回帰」(映画パンフレット『アートシアター』40号〈憂国・小間使の日記〉、日本アート・シアター・ギルド、昭41・4)。

(平成二十一年九月三十日受理)